

**Exercices
de rhétorique**

Exercices de rhétorique

12 | 2019
Sur le roman

Dispositifs rhétoriques dans les récits de Cervantès

Mercedes Blanco



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rhetorique/835>
ISSN : 2270-6909

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-066-2

Référence électronique

Mercedes Blanco, « Dispositifs rhétoriques dans les récits de Cervantès », *Exercices de rhétorique* [En ligne], 12 | 2019, mis en ligne le 04 février 2019, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rhetorique/835>

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.



Les contenus de la revue *Exercices de rhétorique* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Dispositifs rhétoriques dans les récits de Cervantès

Mercedes Blanco

- 1 Les récits en prose de Cervantès (nous laisserons de côté, à regret, son seul récit en vers, le *Voyage au Parnasse*) impressionnent par une variété qui, à elle seule, montre le caractère expérimental et inlassablement inventif de ses créations ; ils vont de *La Galatée* (1585), roman pastoral, au long récit d'amour et d'aventures inspiré d'Héliodore dont il écrivait la préface et la dédicace peu d'heures avant sa mort, *Les Travaux de Persilès et Sigismonde* (1616), en passant par le *Don Quichotte* (1605 et 1615) et par les douze longues nouvelles, elles aussi d'une étonnante diversité, réunies dans les *Nouvelles exemplaires* (1613). Maxime Chevalier, reconduisant en 2004 un préjugé qui remonte à loin, considérait que les récits cervantins s'étaient libérés progressivement du carcan de l'éloquence scolaire, des exercices d'imitation, des *topoi* et de leurs variations, et que c'était en cela que consistait leur mérite. L'œuvre maîtresse, l'histoire de l'Ingénieux Hidalgo, devait notamment son excellence à la manière hardie dont son auteur l'avait allégée d'ingrédients rhétoriques : c'est à ce titre qu'il pouvait être tenu pour un fondateur de l'art du roman¹. De l'avis de cet hispaniste, auteur de belles études sur l'Arioste en Espagne, sur le conte populaire et sur le jeu de mots, le *Don Quichotte*, dans sa Seconde Partie surtout, fut écrit « contre la rhétorique ». D'où l'élimination des longues tirades, la manière désinvolte d'élider les descriptions et le remplacement des unes et des autres par le naturel de conversations à bâtons rompus et par un style narratif alerte, direct, efficace, où les lieux communs et les ornements pompeusement creux, stigmates du dressage scolaire et contagion de la mauvaise littérature, ne figurent que pour être moqués et dénoncés dans leur inanité. Or, de tels jugements font bon marché de la riche complexité de la tradition rhétorique, ce qui est très excusable chez un homme comme Chevalier, né en 1925 et formé dans un monde où l'ancien art de parler était, sauf exceptions géniales, méprisé, et son histoire méconnue.
- 2 Nous n'en sommes plus là, certes, mais néanmoins, dans l'océan de la critique sur Cervantès, la question globale de la rhétoricité de ses récits a été l'une des plus négligées², même si on trouve un grand nombre de travaux qui analysent, surtout d'un point de vue

idéologique, certains discours de don Quichotte dont le format de pièces d'éloquence est indéniable et dont la richesse de sens les impose à l'attention critique : le discours de l'Âge d'or et le discours des armes et des lettres³. Et pourtant, les romans et nouvelles de Cervantès, sans exception, ne cachent pas leur appartenance à un monde où la rhétorique, par l'apprentissage de ses catégories et de ses préceptes, par les exercices qui les appliquent et par la fréquentation des auteurs latins qui en sont imprégnés, reste le socle sur lequel s'édifie la culture lettrée.

Universalité de la compétence oratoire

- 3 Disons même, le socle où s'édifie la culture en général, les lettrés étant les pédagogues de toute la société, y compris de ses couches les plus populaires, qui n'allaient pas à l'école des grammairiens et des maîtres d'humanité. C'est d'ailleurs l'une des choses que nous apprend Cervantès : si Sancho Panza, présenté comme un paysan ignare et un brave homme un peu simplet, tient tête par ses raisonnements, ses finesses, ses déclarations émaillées de traits d'esprit, au grand lecteur qu'est son maître, ce n'est pas seulement parce qu'il est armé de « raison naturelle » et de l'expérience irremplaçable de la réalité que donne le travail de la terre, ou parce que la supériorité de don Quichotte est neutralisée par sa folie. Si Sancho s'avère, contre toute attente, si éloquent, malgré sa crédulité et son insondable naïveté, c'est parce qu'il est pourvu d'une « philosophie vulgaire⁴ » par sa connaissance des proverbes, un thème constamment mis en avant dans le texte. Or, les proverbes sont valorisés comme l'équivalent immémorial et oral des *sententiae*, ce sont « des sentences brèves », dicit don Quichotte, dont le sens est inséparable de cette frappe verbale qui les fixe dans la langue, d'une économie de la figure qui est proprement rhétorique. Ils sont intéressants aux yeux des gens de lettres parce qu'il convient de les appliquer avec esprit et à-propos à telle ou telle situation de parole (Sancho, à vrai dire, se montre rarement à la hauteur de cette tâche), ce qui en fait l'équivalent approximatif des éléments d'une doxa, principes admis ou propositions consensuelles, sur lesquels s'appuie l'argumentation de l'orateur. Enfin, Sancho n'est pas dépourvu d'une collection de *topoi* de la haute culture rhétorique. Ainsi, il rabat le caquet de son maître quand celui-ci prétend lui apprendre la grande leçon que nous devons au théâtre : nous ne sommes pas ce que nous croyons être, des rois ou des manants, mais bien de simples acteurs jouant les rôles qui nous ont été assignés, et que nous déposerons tôt ou tard, comme les acteurs leurs costumes. Le simple paysan a vu des comédiens, il a écouté des sermons, et il a entendu de nombreuses fois cette vieille rengaine du théâtre du monde. Il sait même qu'il en est d'autres similaires, comme celle des pièces d'échecs dont les « offices particuliers » ne durent que le temps du jeu :

...y ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y lo que habemos de ser como la comedia y los comediantes; si no, dime: ¿no has visto tú representar alguna comedia adonde se introducen reyes, emperadores y pontífices, caballeros, damas y otros diversos personajes? Uno hace el rufián, otro el embustero, este el mercader, aquel el soldado, otro el simple discreto, otro el enamorado simple; y acabada la comedia y desnudándose de los vestidos della, quedan todos los recitantes iguales. [...] —Brava comparación —dijo Sancho—, aunque no tan nueva, que yo no la haya oído muchas y diversas veces, como aquella del juego del ajedrez, que mientras dura el juego cada pieza tiene su particular oficio, y en acabándose el juego todas se mezclan, juntan y barajan, y dan con ellas en una bolsa, que es como dar con la vida en la sepultura⁵.

Et il n'est point de comparaison qui nous montre plus vivement ce que nous sommes et ce que nous serons que la comédie et les comédiens, ou si non, vois toi-

même : n'as-tu pas vu représenter quelque comédie où paraissent des rois, des empereurs et des pontifes, des chevaliers, des dames et tant d'autres personnages ? L'un joue le ruffian, l'autre le menteur, tel autre le marchand, ou encore le simple sage, ou l'ingénu amoureux ; et, à la fin de la comédie, en ôtant leurs habits, tous les comédiens redeviennent égaux. [...] – Fameuse comparaison ! – dit Sancho – et toutefois pas si nouvelle que je ne l'aie entendue de nombreuses fois en diverses occasions, comme celle du jeu d'échecs où, tant que dure le jeu, chaque pièce a son office particulier et à la fin du jeu, toutes se confondent, rassemblent et mêlent, ce qui revient à jeter la vie dans la sépulture.

- 4 On ne saurait mieux suggérer que tout sujet parlant, s'il se glisse dans le roman majeur de Cervantès, y entre armé des éléments d'une culture d'essence rhétorique et que c'est par elle qu'il parle et qu'il s'affirme, qu'il tient sa place dans le monde.
- 5 On aurait tort de s'en étonner, dès lors qu'il en va de même pour tous les romans, voire pour toutes les fictions de ce temps-là, longues ou courtes, y compris les pièces théâtrales. Un lecteur moderne, familier seulement de la littérature écrite depuis deux siècles, se sent tout de suite dépaysé, agréablement ou non, dès qu'il se plonge dans quelque pièce de théâtre ou roman écrits sous l'Ancien Régime. Dans les fictions classiques, les personnages, en toute situation, et quelle que soit la tonalité de l'œuvre, sérieuse ou comique, ont tendance à donner à leur propos, de manière plus ou moins achevée ou au contraire seulement esquissée ou inchoative, les caractéristiques d'un type ou d'un genre rhétorique. Leur discours est structuré comme un raisonnement, dont la finalité pragmatique permet de ranger la séquence discursive dans un des types ou formes répertoriés par les rhéteurs : même les récits enchâssés mis dans la bouche des personnages (qui remplissent la plus grande partie de certains genres romanesques, comme la pastorale ou le roman « grec ») ont un but pragmatique peu équivoque : consoler, demander ou repousser la consolation, supplier, remercier, louer ou blâmer, accuser ou défendre. Le style est toujours richement élaboré, souvent émaillé de figures de toutes sortes ; les phrases frappent par un développement ample et complexe, ou par une concision non moins artiste dans le « style coupé », à la Sénèque. Elles adoptent la rondeur des périodes oratoires, ou bien les parallélismes et les chiasmes des *sententiae*. Le vocabulaire choisi et abondant, l'orchestration savante de la syntaxe, les rythmes et les sonorités semblent appeler une intonation emphatique, déclamatoire, et rendent patent le plaisir du personnage à faire valoir sa verve, son esprit et toute la gamme des effets éthiques et pathétiques qu'il fait naître, non pas par ce qu'il est ou par ce qui lui arrive, mais par son aptitude à l'exprimer de manière réfléchie et concertée.

L'apprentissage rhétorique de Cervantès : stylisation et lieux communs

- 6 Rien d'étonnant non plus à ce que les récits de Cervantès soient conformes à ce modèle, car le préjugé qui lui supposait une absence de lettres et une condition d'autodidacte est désormais dépassé. Il est vrai que, malgré d'infatigables recherches et le nombre exponentiellement croissant de biographies, l'absence de documents s'y rapportant nous rend à jamais inaccessible la connaissance précise de son éducation ; on ignore même s'il vécu ses premières années à Alcalá avec sa mère ou s'il suivit son père en Andalousie, à Cordoue ou à Séville⁶. Néanmoins, une donnée connue depuis longtemps, isolée mais concluante, témoigne de ce qu'une bonne partie de sa jeunesse se déroula dans les bancs de l'école, où l'on apprenait la grammaire (latine, bien entendu) et la rhétorique. En 1569,

quand Cervantès avait une vingtaine d'années, Juan López de Hoyos, un prêtre madrilène, protégé du cardinal Espinosa et régent du Studium de Madrid, institution d'enseignement pré-universitaire qui existait depuis la fin du Moyen Âge, publia une « relation » des honneurs funèbres rendus à la reine Isabelle de Valois, avec les pièces habituelles à ce genre d'ouvrages : récit de la mort et de la vie, chronique des cérémonies du deuil, poèmes épigraphiques et élégiaques, sermons, mais aussi, petit excursus d'érudition humaniste, un essai sur l'histoire des pratiques funéraires depuis l'Antiquité⁷. Or, au milieu du recueil assez mince de poésies que contient le volume, se trouve une série de quatre « *redondillas* » (en fait, des dizains octosyllabiques) et une assez longue élégie en tercets hendécasyllabiques que López de Hoyos présente comme l'œuvre de « son cher et bien aimé disciple, Miguel de Cervantès », qui a usé de « couleurs rhétoriques » (f. 147 v°). Rien de particulièrement mémorable dans ce bouquet de vers de meilleur élève de la classe, offert par Cervantès au cardinal au nom de ses condisciples de l'Estudio, si ce n'est la première trace mince et émouvante d'une vocation littéraire. Sa présence dans le livre a tout de même quelque chose d'exceptionnel, et atteste que le futur romancier s'était distingué par son zèle et son talent dans l'assimilation de ce que son maître avait à lui inculquer, les bonnes lettres, y compris les leçons d'Aristote, de Cicéron et de Quintilien, peut-être celles d'Érasme et de Vivès (dans le domaine rhétorique, tout au moins⁸).

- 7 On peut donc s'attendre à ce que l'usage de la parole, chez les personnages cervantins, soit réglé par l'art, par la recherche de la meilleure forme, et pour cela rentre dans un cadre rhétorique : non pas dire, mais bien dire, user du discours, de l'*oratio*, en sachant que c'est par cet usage que l'on se révèle un être rationnel, doué de *ratio*⁹, et que la qualité d'un homme, voire de l'homme en général, se vérifie dans sa compétence oratoire, autrement dit, dans son éloquence.
- 8 Dans chaque situation, il y a lieu de faire appel à cette compétence et il existe toujours une idée ou un type dans lequel va s'inscrire le discours : une manière optimale ou idéale de dire quand on se propose de faire une demande, un compliment, de donner un conseil, de dissuader ou de persuader quelqu'un, d'énoncer un avertissement, un reproche, une menace, une invitation ou un congé, une harangue. Toute représentation littéraire de la parole, théâtrale ou narrative, est conditionnée par l'idée bien ancrée, devenue une sorte de réflexe, qu'il existe une bonne forme du dire, quoi que l'on ait à dire. Tout personnage tendra à s'en rapprocher dans la mesure de ses moyens ; pour toute situation de parole, il existe un genre oratoire approprié, grâce à de fines sous-divisions des grands genres, comme ceux que répertorie Gérard Vossius dans un ouvrage à grand succès, maintes fois réédité : *Rhetorices contractae sive partitionum oratoriarum libri quinque*¹⁰ (1621). L'idée est insufflée dès l'enfance, directement par des maîtres ou autres figures d'autorité, ou indirectement par l'immersion dans une société qui en est imprégnée. Nul n'est aphasique, ni même insipide et maladroit, plat ou insignifiant, dans les fictions classiques, et la bêtise ou la rusticité mêmes, quand elles s'expriment, sont pleines d'art et de sel. Le contraire est un cas extrême, prouvant un trouble abyssal de la personnalité, et par là même irrésistiblement comique, comme celui d'Orgon, en proie à son obsession, et devenu incapable de dire autre chose que « Et Tartuffe ? », ou encore « Le pauvre homme ! ». L'exagération de l'indigence, en pareil cas, tient lieu de stylisation. Chez Cervantès, les pires « barbares », le chef de la pègre de Séville et les canailles à ses ordres, dans Rinconete et Cortadillo, font quand même mieux qu'Orgon, et leur grossière ignorance ne les empêche pas d'être expressifs et pleins de verve ; même les ruffians possèdent une parole stylisée, caricature d'éloquence virile et contondante, robuste et

sentencieuse, qui fait rire par cette stylisation caricaturale. Nous n'en voulons pour preuve que la réconciliation des deux souteneurs, Repolido et Maniferro, qui ont failli en venir aux mains, ou ont feint du moins de vouloir s'écharper parce que Maniferro avait ricané à la suite d'une scène de ménage entre Repolido et la fille qui se prostitue pour lui :

—*Nunca los amigos han de dar enojo a los amigos, ni hacer burlas de los amigos, y más cuando ven que se enojan los amigos.*

—*No hay aquí amigo —respondió Maniferro— que quiera enojar ni hacer burla de otro amigo, y pues todos somos amigos, dense las manos los amigos.*

A esto, dijo Monipodio:

—*Todos voacedes han hablado como buenos amigos, y como tales amigos se den las manos de amigos*¹¹.

— Jamais les amis ne doivent fâcher les amis, ni railler des amis, et surtout quand ils voient que cela fâche les amis.

— Il n'y a pas d'ami ici — répondit Maniferro — qui veuille fâcher ou railler un autre ami et, puisque nous sommes tous amis, qu'ils se donnent la main les amis.

À cela, Monipodio dit :

— Vous avez tous parlé comme de bons amis, et comme tels amis, donnez-vous la main en amis.

- 9 Il n'en reste pas moins que cette manière de donner à la parole, en toute circonstance, une forme qui se rapproche d'un modèle idéal contraste, parfois péniblement pour le lecteur moderne, avec des situations extrêmes, où il semble que le personnage, pour être crédible, devrait songer à tout autre chose qu'à bien tourner ses périodes et à faire montre de l'élégance de ses raisonnements et de la qualité de sa stratégie persuasive. Ce qui était la norme dans la littérature classique et par quoi Cervantès, justement, ne se distingue que fort peu de ses contemporains, est accepté plus difficilement dans le roman que dans le théâtre ou l'épopée. C'est en vertu de cette forme achevée et typique de la parole, qui assure la dignité des personnages en des circonstances où, à nos yeux, il n'y a plus de dignité qui vaille, que certaines fictions ont été jugées « idéalistes » et donc tenues pour indignes de ce romancier « moderne » que l'on aime voir chez Cervantès. Ce sont principalement ces fréquentes tirades trop bien tournées qui donnent cette coloration dite idéaliste aux dites fictions. Nous ne pouvons pas envisager ici de faire leur inventaire, ni même un échantillonnage un peu fourni, et nous nous contenterons d'un exemple unique. La nouvelle *La Force du sang*, l'une des exemplaires, commence par une scène frappante, à la fois sensationnelle et vraisemblable. Une horde de jeunes oisifs et riches, insolents et dissolus, surprend à la tombée d'une nuit d'été une troupe de « brebis », en l'espèce, une famille noble et pauvre, au moment où elle gravit la côte escarpée qui, des bords du Tage où elle est allée prendre le frais, mène au cœur de la ville de Tolède. Les mauvais garçons dévisagent les femmes, et celui qui fait office de chef de bande, Rodolfo, trouvant à son goût la jeune fille de la famille, se jette sur elle, la soulève dans ses bras, et s'enfuit avec la victime évanouie, en profitant du nombre, de la nuit, de la solitude, de la faiblesse du vieux père, et malgré les cris et les pleurs du petit frère, de la mère et de la servante. Leocadia revient de son évanouissement dans le noir d'une chambre inconnue, au lit, et en compagnie de son ravisseur, devenu entretemps son violeur, qui ne songe désormais qu'à se débarrasser d'elle, quitte à l'abandonner dans la rue sans qu'elle ait repris connaissance. Voilà les premières paroles de la victime :

—*¿Adonde estoy, desdichada? ¿Qué oscuridad es ésta? ¿Qué tinieblas me rodean? ¿Estoy en el limbo de mi inocencia o en el infierno de mis culpas? ¡Jesús!, ¿Quién me toca? ¿Yo en cama, yo lastimada? ¿Escúchame, madre y señora mía? ¿Óyesme, querido padre? ¡Ay sin ventura de mí, que bien advierto que mis padres no me escuchan y que mis enemigos me tocan! Venturosa sería yo si esta oscuridad durase para siempre, sin que mis ojos volviesen a ver la*

luz del mundo, y que este lugar donde estoy ahora, cualquiera que él se fuese, sirviese de sepultura a mi honra, pues es mejor la deshonra que se ignora que la honra que está puesta en opinión de las gentes. ¡Oh tú, cualquiera que seas, que estás aquí conmigo –y en esto tenía asido de las manos a Rodolfo–, si es que tu alma admite género de ruego alguno, te ruego que ya que has triunfado de mi fama, triunfes también de mi vida! ¡Quitámela al momento, que no es bien que la tenga quien no tiene honra! Mira que el rigor de la crueldad que has usado conmigo en ofenderme se templará con la piedad que usarás en matarme y así, en un mismo punto, vendrás a ser cruel y piadoso¹².

– Où suis-je, malheureuse ? Pourquoi fait-il si sombre ? Quelles ténèbres m'entourent ? Suis-je dans le limbe de mon innocence ou dans l'enfer de mes fautes ? Jésus ! Qui donc me touche ? Moi au lit, moi blessée ? M'écoutes-tu, madame ma mère ? M'entends-tu, mon cher père ? Pauvre de moi, je vois bien que mes parents ne m'écoutent pas et que mes ennemis me touchent ! Heureuse si cette obscurité durait à jamais, sans que mes yeux revoient la lumière du monde, et que cet endroit où je suis, quel qu'il puisse être, servît de sépulture à mon honneur, car il vaut mieux le déshonneur que l'on ignore que l'honneur qui est donné en pâture à l'opinion des gens ! Ô toi, qui que tu sois, qui es là à mes côtés – et, disant cela, elle tenait fermement les mains de Rodophe – si jamais ton âme n'est pas entièrement fermée aux prières, je t'en conjure, puisque tu as triomphé de ma gloire, triomphe aussi de ma vie ! Ôte-la moi à l'instant, car celui qui a perdu l'honneur n'a plus de raison de vivre ! Considère que la rigueur de la cruauté dont tu as usé avec moi en m'offensant sera tempérée par la pitié dont tu useras en me tuant et, ainsi, au même instant, tu en viendras à être cruel et miséricordieux.

- 10 C'est là un discours passionné et pathétique, que l'on pourrait, dans sa seconde moitié, assigner au genre de la *deprecatio* (supplication) ou encore de l'*expostulatio* (reproche) et qui semble lui-même irréprochable par son contenu, puisqu'il dit ce que l'on imagine aisément que peut sentir Leocadia à ce moment-là, l'égarement et la détresse d'une jeune fille innocente, brutalement arrachée à la protection des siens et à son cadre quotidien, qui met, très logiquement, un certain temps à comprendre son malheur : une victime qui, en reprenant ses esprits, doit franchir l'écart entre le moment où elle s'était évanouie, encore en présence de ses parents et celui où elle revient à elle dans les ténèbres et doit interpréter, par le contact de son bourreau et par la douleur de son corps, les signes de l'acte commis sur elle. Un discours remarquable par son *inventio*, bien que celle-ci soit en quelque sorte obligée, car une jeune fille, violée et vertueuse, doit réclamer la mort pour attester cette vertu ; un reproche cuisant de cruauté (*exprobratio*), pour un outrage si terrible que le meurtre qu'elle réclame est vanté comparativement comme un acte de pitié ; un discours qui apporte la preuve que le dommage infligé est le plus grand possible puisque celle qui l'a subi ne voit de soulagement que dans sa propre disparition.
- 11 Cependant, pour qui n'est pas habitué à ce type de littérature, il est difficile d'accepter la compatibilité d'une pareille détresse, dans une telle situation, et de la présence d'esprit nécessaire pour forger ces longues périodes mélodieuses, ces métaphores filées, ces sentences, ces antithèses et ces paradoxes. Il faut au moins le vers (de la tragédie), la musique (de l'opéra) pour qu'une expression si bien formée de la parole de la victime paraisse envisageable. D'ailleurs, les bienséances interdiront aux dramaturges l'écriture d'une situation trop scabreuse, qui rappelle plutôt ce que l'on peut trouver chez Ovide et dans l'épopée flavienne. C'est d'autant plus frappant que la jeune fille, l'accusatrice, monologue, et que le violeur, l'accusé, ne prononce pas un mot : mais que pourrait-il dire pour se défendre ? Dans son cas, la rhétorique, toujours adossée à un *ethos* de vertu, semble impuissante : il faut attendre Sade pour qu'il en soit autrement.

- 12 Le roman tel que nous le connaissons depuis le XIX^e siècle, s'est construit, en effet, contre ce type d'effets, au point que l'on risque d'y voir aujourd'hui un comique involontaire, et il se propose de nous faire imaginer de telles situations sans l'écran lénifiant de si belles paroles. De ce point de vue, Cervantès est resté en deçà du roman, non seulement dans ses nouvelles dites idéalistes mais dans toute sa production : dans le *Persilès* le discours de Transila, jeune fiancée qui s'oppose seule, armée d'une lance, aux parents de son époux qui veulent commettre sur elle un viol rituel¹³, dans le *Quichotte*, celui de Dorotea, pour convaincre son séducteur de l'épouser¹⁴, sont de la même veine que celui de Leocadia, bien que le dernier soit bien plus ample et plus étoffé, plus oratoire encore. Notons d'ailleurs que le rapprochement que l'on peut faire entre cette écriture et les classes de rhétorique de Cervantès n'est pas approximatif : son maître, López de Hoyos, dans sa relation de la mort et des obsèques de la reine, mettait dans les lèvres de celle-ci, sur son lit de mort, au milieu de vomissements de sang et d'ignobles douleurs, des tirades tout aussi longues, nobles et mélodieuses.

La rhétorique du récit allégé de discours

- 13 Mais est-il chez Cervantès, une autre rhétorique que celle, déclamatoire, héroïque et pathétique, de morceaux que l'on vient de signaler, une autre rhétorique qui, loin de s'opposer à l'art du roman qu'il a contribué à inventer, en serait au contraire la signature et la caractéristique ? Il est à noter que, dans la quasi-totalité des récits cervantins, les conversations et les discours en style direct rapportés par le narrateur occupent les trois quarts du récit, exceptionnellement la totalité, comme dans le *Colloque des chiens*, pièce maîtresse et finale des nouvelles exemplaires, qui se présente comme un petit roman entièrement dialogué, à la manière de Lucien. Les séquences où les personnages prennent la parole ne sont pas, comme au théâtre, prioritairement tournées vers l'action ; il ne s'agit pas seulement d'actes de parole tels que promesses, plaintes, reproches, menaces, objurgations et prières, conseils, déclarations d'amour ou de rupture, interrogatoires, tromperies, défis et engagements, actes qui du reste ne sont jamais dénués, à cette époque, d'une amplification qui en signale la teneur rhétorique ; il s'agit, le plus souvent, de récits, de réflexions et de débats.
- 14 Chez Cervantès, l'action, presque toujours mise à distance, ne serait-ce que par les commentaires du narrateur, est souvent prise en charge par un récit second, enchâssé, enrobé d'un discours qui juge et qui généralise. C'est, typiquement, le cas pour la vie du chien Berganza, racontée à son camarade Scipion dans le *Colloque des chiens* et qui fait l'objet d'un double commentaire, par le narrateur et par son interlocuteur. Berganza a tendance à donner une valeur exemplaire aux incidents de sa vie et à les amplifier par des tableaux critiques et satiriques et des diatribes morales et politiques (comme ceux que multiplie Mateo Alemán, exact contemporain de Cervantès, au fil du récit de la vie de son *pícaro*, Guzmán de Alfarache). Mais ces tableaux, ces diatribes, sont des esquisses, des raccourcissements, car l'autre chien, Scipion, se dresse impitoyablement contre cette tendance et se fait le législateur d'une narration qui va tout droit, sans digressions et sans réflexions moralisantes : à ses yeux, celles-ci ne sont que le voile vertueux de la médisance à laquelle les chiens ne sont que trop portés par la nature. La narration, selon Scipion, doit éviter tout ce qui ralentit ou détourne un mouvement de progression incessant, règle sans cesse rappelée sous la forme d'injonctions à poursuivre, à ne pas s'écarter du droit fil du récit, un fil qui ne doit jamais se rompre, un grand chemin sans

détours et sans bifurcations : « *Sigue adelante* » ; « *Sé breve y cuenta lo que quisieres y como quisieres* » ; « *Basta, adelante, que ya estás entendido* » ; « *Vuelve a tu senda y camina* » ; « *Sigue tu historia y no desvíes del camino carretero con impertinentes digresiones* » ; « *Por tu vida, que calles ya y sigas tu historia* » ; « *Quiero decir que sigas (tu historia) de golpe, sin que la hagas que parezca pulpo según le vas añadiendo colas* » ; « *...no te diviertas, pasa adelante*¹⁵ ». L'art du récit est ainsi opposé à l'éloquence de la diatribe, au goût d'une « prédication » de type cynique, mais non pas à toute rhétorique. Elle obéit aux règles d'une *narratio* telle que la veut Quintilien : image d'un enchaînement logique des faits nus, d'autant plus persuasive que, par sa neutralité limpide, elle dissimule que leur ordonnancement et leur sélection ont été déterminés par la volonté de peser sur la décision des juges¹⁶. Ce n'est pas de l'anti-rhétorique, mais une rhétorique contre une autre.

- 15 Cette discipline d'un commentaire qui doit être bridé, subordonné à la progression linéaire du récit, n'est certainement pas un vœu pieux dans les fictions cervantines ; une telle discipline n'a de sens cependant que comme correctif de la tendance à discourir, et à commenter l'action par des développements qui tendent à l'autonomie. Toute action fait généralement l'objet explicite d'une évaluation de la part du narrateur, et bien souvent des personnages. On ne cache pas que le récit est moyen en vue du discours, de l'argumentation, des morceaux d'éloquence plus ou moins détachables.

Une rhétorique de la controverse

- 16 De ce point de vue, le *Don Quichotte* est loin de faire exception. Ce qui en fait néanmoins un cas particulier, peut-être unique, est ce qu'on pourrait appeler la polyphonie du commentaire. Le narrateur, dans les premiers chapitres du roman, ne cesse de commenter les actions des personnages, pour en souligner la bêtise, la roublardise ou l'absurdité, directement ou ironiquement. Mais très vite, et d'abord grâce à l'introduction de Sancho Panza comme compagnon inséparable du chevalier, le narrateur, sans s'éclipser totalement, délègue ce rôle aux personnages. Ceux-ci, remontant aux principes qui régissent leur jugement sur l'action, principalement l'action de don Quichotte, débouchent sur un débat de type dialectique, voire sur l'exposition d'une théorie, sur un véritable discours où l'on raisonne de généralités, de questions et non plus de causes. On a alors une image de l'éloquence nettement plus riche et différenciée que dans les tirades pathétiques, une imitation à petite échelle des combats du forum ou des controverses des écoles de rhétorique, où devant l'éloquence d'un orateur se dresse celle de l'autre, et où chaque partie possède son défenseur et a droit à la parole, bien que tous deux ne puissent pas avoir raison simultanément. Cervantès en profite le plus souvent, et en cela il s'écarte de la réalité des pratiques, pour contraster non seulement les opinions, mais les méthodes : ce n'est pas suivant les mêmes principes, ni en agissant sur les mêmes ressorts, que les opinions contraires sont soutenues. La relativité est totale, les techniques de persuasion souvent détournées ou parodiques, et l'accord des juges ne pourra être que feint ou provisoire. D'où l'appel, chez l'auditeur, à chercher plus loin, et même à philosopher et l'interprétation infinie à laquelle le livre se prête.
- 17 Prenons l'exemple très simple du débat entre don Quichotte et le chanoine de Tolède¹⁷. Cet ecclésiastique, rencontré au hasard du chemin, n'est pas vraiment impliqué dans l'action ; ayant appris par le curé les qualités estimables et la maladie mentale de don Quichotte, il décide, pris de pitié, de le guérir par la persuasion. Il pense le faire en s'en prenant à la cause de son état d'aliénation, le goût immodéré pour les livres de

chevalerie. Après avoir démontré qu'ils sont faux, insipides et pleins pleins de fadaïes incroyables, il l'exhorte à lire de meilleurs ouvrages, les récits vraiment historiques où il trouvera de bons modèles de valeur militaire et de vertu. Don Quichotte, qui a écouté attentivement, réplique point par point, puis, quittant le terrain des raisonnements, emporté par le souffle d'une imagination ardente, recrée d'une manière sublime et comique son expérience d'immersion ravie dans la lecture des aventures chevaleresques, cherchant à emporter l'adhésion de son interlocuteur par la séduction de ce monde enchanté où il l'invite à entrer. Le charme de ce passage tient à l'orchestration en parallèle de deux discours contradictoires, dont l'un se place dans la sobriété du sens commun, dans les arguments d'une raison positive et critique, et l'autre se montre à la fois naïvement sophistique, enflammé et comique, comme si le lecteur était invité à comparer deux régimes de l'éloquence, l'un solidement appuyé dans le savoir des doctes, garant supposé du principe de réalité, l'autre insensé mais qui l'emporte malgré que l'on en ait, par la force du plaisir et de l'inspiration poétique.

- 18 Bien que singulier (mais tout est singulier dans le *Don Quichotte* où toutes les pages apportent quelque surprise et nouveauté), cet épisode est comparable à d'autres où il s'agit de débattre, d'argumenter, de persuader sur des questions qui sont à mi-chemin entre le particulier et le général : Sancho a-t-il eu raison de tromper don Quichotte en lui faisant croire que telle paysanne était Dulcinée ? Est-il possible que le paysan ignare, le valet, soit en mesure de dominer par sa ruse le maître, l'homme de vastes lectures ? Voilà un des points, il n'est pas le seul, dont débattent la duchesse et Sancho dans une des scènes capitales de l'épisode de don Quichotte chez les Ducs. C'est aussi l'une des plus amusantes du roman¹⁸. Don Quichotte a-t-il eu raison ou tort de forcer le gardien des lions africains, offerts au roi par le général de la place d'Oran, à ouvrir la cage du lion mâle, pour qu'il puisse le défier en pleine campagne ? Son tort, ou plutôt les incommensurables folie et bêtise qu'il a prouvées en agissant de la sorte, évidentes pour la plupart des lecteurs, se passent de démonstration. Et pourtant les arguments implicites du lecteur de bon sens sont relayés par le très sage et courtois don Diego de Miranda dans un discours de dissuasion (*oratio dehortatoria*) adressé au héros, bref mais bien tourné, car Cervantès ne dédaigne pas de mettre les points sur les i et de donner une forme oratoire à la raison commune¹⁹. Ce discours a sa contrepartie lorsque don Quichotte, victorieux (le lion n'a pas daigné sortir de la cage et le chevalier interprète l'indifférence de l'animal comme une reddition), défend son action comme substantiellement identique aux prouesses que tout le monde admire dans la littérature chevaleresque :

—¿Quién duda, señor don Diego de Miranda, que vuestra merced no me tenga en su opinión por un hombre disparatado y loco? Y no sería mucho que así fuese, porque mis obras no pueden dar testimonio de otra cosa. Pues, con todo esto, quiero que vuestra merced advierta que no soy tan loco ni tan menguado como debo de haberle parecido. Bien parece un gallardo caballero a los ojos de su rey, en la mitad de una gran plaza, dar una lanzada con felice suceso a un bravo toro; bien parece un caballero armado de resplandecientes armas pasar la tela en alegres justas delante de las damas, y bien parecen todos aquellos caballeros que en ejercicios militares o que lo parezcan entretienen y alegran y, si se puede decir, honran las cortes de sus príncipes; pero sobre todos estos parece mejor un caballero andante que por los desiertos, por las soledades, por las encrucijadas, por las selvas y por los montes anda buscando peligrosas aventuras, con intención de darles dichosa y bien afortunada cima, solo por alcanzar gloriosa fama y duradera. Mejor parece, digo, un caballero andante socorriendo a una viuda en algún despoblado que un cortesano caballero requebrando a una doncella en las ciudades. [...] Yo, pues, como me cupo en suerte ser uno del número de la andante caballería, no puedo dejar de acometer todo aquello que a mí me pareciere que cae debajo de la jurisdicción de mis ejercicios; y, así, el acometer los leones que ahora acometé derechamente

me tocaba, puesto que conocí ser temeridad esorbitante, porque bien sé lo que es valentía, que es una virtud que está puesta entre dos extremos viciosos, como son la cobardía y la temeridad: pero menos mal será que el que es valiente toque y suba al punto de temerario que no que baje y toque en el punto de cobarde, que así como es más fácil venir el pródigo a ser liberal que el avaro, así es más fácil dar el temerario en verdadero valiente que no el cobarde subir a la verdadera valentía; y en esto de acometer aventuras, créame vuesa merced, señor don Diego, que antes se ha de perder por carta de más que de menos, porque mejor suena en las orejas de los que lo oyen «el tal caballero es temerario y atrevido» que no «el tal caballero es tímido y cobarde»²⁰.

– Je parierais, seigneur don Diego de Miranda, que Votre Grâce me tient pour un homme déraisonnable et insensé. Et cela n'aurait rien d'étonnant, car mes œuvres ne diront pas autre chose. Eh bien, malgré cela, je veux faire observer à Votre Grâce que je ne suis pas aussi fou ni aussi faible d'esprit que j'ai dû lui sembler. Il sied bien à un fier chevalier de donner, aux yeux de son roi, au milieu d'une grande place, un heureux coup de lance à un taureau indompté ; il sied bien à un chevalier couvert d'armes resplendissantes de parcourir la lice dans un joyeux tournoi, en présence des dames ; il sied bien à tous ces chevaliers, en des exercices militaires ou qui ont l'air d'être tels, de divertir et de réjouir et, si l'on peut dire, d'honorer les cours de leurs princes. Mais il sied bien mieux au chevalier errant d'aller en quête d'aventures dans les déserts, les solitudes, les carrefours, les forêts et les montagnes, avec l'intention de les achever heureusement et avec éclat, et cela seulement pour atteindre une renommée glorieuse et durable. Il sied mieux, dis-je, à un chevalier errant de secourir une veuve dans des solitudes inhospitalières qu'à un chevalier de cour de séduire une jeune fille au milieu des villes [...]. Moi donc, que le sort a affilié à la corporation de la chevalerie errante, je ne peux pas laisser d'entreprendre tout ce qui me semble tomber sous les compétences de cette profession ; et ainsi j'ai vu qu'il m'incombait de plein droit de m'attaquer aux lions auxquels je me suis présentement attaqué, même s'il ne m'échappait pas que c'était une témérité exorbitante. Je sais bien ce qu'est le courage, une vertu qui tient le juste milieu entre la lâcheté et la témérité ; mais il est un moindre mal à l'homme de cœur de monter jusqu'à toucher les bornes du téméraire que de se laisser choir et donner prise au soupçon de lâcheté ; car de même qu'il est plus facile au prodigue de devenir libéral que non à l'avare, ainsi il est plus facile de faire d'un téméraire un vaillant véritable, que non d'élever un poltron au vrai courage. Et pour ce qui est d'entreprendre des aventures, que Votre Grâce me croie, seigneur don Diego, il vaut mieux pécher par excès que par défaut, car cela fait meilleur effet aux oreilles de ceux qui entendent, « Le chevalier Un Tel est téméraire et d'une folle audace », que « Le chevalier Un Tel est craintif et lâche ».

- 19 Le discours commence par une concession à l'adversaire qui va au-delà de la position déclarée par celui-ci : don Quichotte, avec une pénétration que l'on n'attendait pas, dit à voix haute ce que le courtois don Diego préférerait garder pour lui, à savoir que son interlocuteur, ce vieil homme décharné qu'il a rencontré sur son chemin, armé de pied en cap dans une campagne paisible, aux armes dépareillées et au roussin efflanqué, doit être un pauvre détraqué. Son acte absurde de défier à toute force, armé d'une vieille épée mal aiguisée, des lions qui ne lui étaient rien, et n'étaient un danger pour personne, confirme l'aliénation que son aspect extravagant laissait craindre. Or, c'est très calmement et sans rancune que don Quichotte, conforté par sa « victoire », prête au riche gentilhomme ce jugement insultant : il admet qu'il a l'air d'un fou et il n'en veut pas à ceux qui le pensent : ils ont raison.
- 20 C'est le point de départ d'une argumentation pour laquelle don Diego ne trouve pas de réplique, paradoxale et spécieuse, mais non dépourvue de force : l'acte auquel il s'est livré, dit don Quichotte, n'a rien qui le distingue essentiellement de certains actes loués de tous, qui ont belle allure (« *bien parecen* »), comme l'exhibition d'adresse et de force,

d'autant plus appréciée qu'elle est plus dangereuse, propre aux spectacles militaires, joutes et tournois, ou à leur variante espagnole, la tauromachie. Là, on met en péril sa vie non pour servir Dieu ou la patrie, ou quelque autre intérêt sacré, buts pour lesquels don Diego reconnaîtrait qu'il est légitime de s'exposer au danger, mais pour se donner en spectacle.

- 21 Or Diego ne peut pas condamner de tels spectacles puisque le roi les sanctionne par sa présence, par le plaisir qu'il y prend, par l'approbation qu'il donne à ceux qui s'y distinguent. Don Quichotte profite de la sagesse de l'autre, qui ne se dressera pas contre les pouvoirs établis : plaire au roi, c'est très bien, même en risquant sa peau. Mais, alors, n'est-il pas mieux de plaire aux spectateurs invisibles en s'exposant au danger, ou plutôt en le recherchant, dans les déserts et les solitudes ? N'y aurait-il donc rien au-dessus du roi ? La gloire immortelle qui s'attache aux actes désintéressés n'est-elle pas de plus de valeur que la faveur du prince envers ceux qui le flattent en embellissant sa cour ?
- 22 L'intérêt de cette argumentation est naturellement qu'elle se dérobe, qu'elle a une face cachée, implicite. Au fond, le plus condamnable dans l'acte de don Quichotte, c'est d'avoir voulu combattre des lions qui n'étaient plus des fauves, des éléments hostiles de la nature, mais des lions captifs, estampillés, devenus des choses, des présents pour le roi. C'est à la propriété du roi qu'il s'en est pris, lui vieil homme et simple hidalgo villageois, et c'est cet acte qui le met hors la loi et rend son comportement non seulement absurdement téméraire, mais délictueux. Sous la défense de don Quichotte, on devine la mise en question de cette *doxa* désormais installée qui remplace le règne de la loi naturelle par le monde capitaliste et absolutiste de la propriété et de la légalité. Il n'est pas étonnant, quoi que disent les partisans d'une lecture purement comique du livre, que certains lecteurs y aient vu et continuent d'y voir une protestation à la fois politique et métaphysique, drôle seulement en apparence.
- 23 S'il en est ainsi, toutes sortes de dispositifs sont à l'œuvre pour la désamorcer : les valeurs défendues par don Quichotte sont discréditées par cela même qui à ses yeux les protège, l'invocation de cette autre loi, « les ordonnances de la chevalerie » qui n'a d'autre juridiction, d'autre territoire où s'exercer que le monde inconcevable de livres faux, abracadabrants, informes. C'est avec une nuance légèrement burlesque que Cervantès fait dire au héros qu'il est affilié à la corporation des chevaliers (« *uno de los del número de la caballería errante* »), qu'il obéit à un règlement régissant les aventures, que le cas du lion tombe à plein sous une de ces règles (« *derechamente me tocaba* ») comme s'il était impossible de se défaire des tournures juridiques et que le discours des partisans d'une libre aventure était forcément contaminé par une réalité désormais entièrement pénétrée par les formes légales. C'est par le même paradoxe que, dans le discours des armes et des lettres, don Quichotte défendra l'héroïsme du soldat d'infanterie affrontant les armes à feu et de la guerre moderne, le type de guerre qu'a connu Cervantès à Lépante. En tout cas, la forme oratoire du discours semble intrinsèquement liée au cadre juridique et constitutionnel d'une situation où l'on plaide devant une cour, en se référant à des codes écrits. L'homme le plus nostalgique du passé ne peut pas échapper, au sein même de sa rêverie, aux formes et aux valeurs du présent.
- 24 Très vite, d'ailleurs, l'argumentation quitte ce terrain miné pour revenir à du solide, l'éthique aristotélicienne : son acte est téméraire, il ne le niera pas, dit don Quichotte, et la vertu est dans le juste milieu ; ni avare ni prodigue, ni lâche ni téméraire, le sage est dans la tempérance, dans la mesure. Et pourtant, les deux extrêmes ne sont pas égaux et la *doxa*, la *vox populi*, préfère, et de loin, la témérité et la prodigalité à la lâcheté et à

l'avarice : « *mejor suena, mejor parece* ». La beauté du juste milieu manque de panache²¹. On est là dans le lieu commun, mais sublimement bien manié, dans une bouche ridicule.

- 25 De semblables analyses vaudraient pour bien d'autres épisodes et nous mèneraient à des conclusions du même type : le cas le plus net est celle du discours de don Quichotte pour inciter les gardes à libérer les condamnés que l'on mène aux galères²², et qui aura sa réplique, plus loin, dans un discours du curé.
- 26 Parfois, le débat n'a pas la forme d'un dialogue, mais il garde la structure d'une argumentation *in utramque partem*. Il en va ainsi du fameux discours des armes et des lettres tenu par don Quichotte²³ en présence d'un auditoire choisi de belles dames et de gentilshommes, dans l'auberge de Juan Palomeque. Bien évidemment, la forme oratoire par excellence d'une double plaidoirie dans un cas litigieux n'est pas la plus fréquente ; parfois, on a bien un plaidoyer (la défense brillante que fait d'elle-même la belle et solitaire Marcela²⁴, accusée d'avoir causé par sa cruauté la mort de son amoureux, Crisóstomo), mais le réquisitoire manque ou plutôt il est méconnaissable sous la forme lyrique de la « chanson désespérée », testament du berger avant son suicide.
- 27 On trouve des cas d'éloquence délibérative, (par exemple l'exhortation à faire la paix, il s'agit d'une *conciliatio*) lorsque don Quichotte se met en devoir d'empêcher la bataille rangée entre deux villages dont l'un se sent insulté par l'autre (le village du braiement²⁵). Il est des exemples d'invective (Ricardo contre Cornelio dans *L'amant libéral*²⁶), de dissuasion (Lotario détournant son ami Anselmo de son dessein de mettre à l'épreuve la vertu de sa femme dans *Le curieux impertinent*²⁷), Persilès dissuadant Ortel Banedre de poursuivre son épouse infidèle²⁸, de consolation (Sancho réconfortant don Quichotte sur son lit de mort, en essayant de le ramener à l'envie de vivre²⁹). Il est à noter du reste que ces beaux discours n'ont jamais l'effet escompté, à moins d'être appuyés par la force. On a aussi des formes de discours démonstratif (comme l'éloge, paradoxal et cependant magnifique, de la vie des Gitans, dans *La Petite Gitane*³⁰) ; tel discours d'adieu et de défi héroïque, lorsque don Quichotte prend congé de Sancho pour aller combattre les auteurs de bruits terrifiants dans la forêt nocturne³¹.
- 28 Dans ces morceaux enchâssés dans le récit, l'on reconnaît, nous l'avons dit, un type de discours, comme ceux qu'étudie tour à tour Vossius dans ses *Partitiones oratoriae* (*panegyricus*, *monitio*, *commendatio*, *concitatio*, *conciliatio*, *adhortatio*, *dehortatio*, *consolatio*, *petitio*, *invectiva*, *objurgatio*, *expostulatio*, *exprobatio*, *deprecatio*³²), même s'il y a dans cette reconnaissance une forte marge d'incertitude ou du moins d'ambiguïté. Chacun de ces types possède pour ainsi dire sa topique : son schéma idéal, ses lieux, ses affects, ses stratégies optimales pour l'ordonnancement, pour le langage, pour les figures.
- 29 Tout ceci caractérise tous les récits cervantins et peut-être le roman européen du XVII^e siècle en général : le propre du *Don Quichotte*, c'est non seulement la qualité rhétorique exceptionnelle de certains discours, la subtilité avec laquelle les genres sont décalés, ironisés, parodiés, mais aussi le haut degré de réflexion implicite. Cette réflexion porte sur les questions débattues, et qui ont très souvent un noyau philosophique, mais aussi sur la forme elle-même, sur les moyens de l'éloquence, ses puissances et ses limites. Il est à peine nécessaire de montrer, tellement cela s'impose à la lecture du roman, que c'est par ses qualités oratoires que don Quichotte est si fascinant pour ceux qui le voient ou lisent ses aventures, et que c'est par là qu'il dérange les catégories établies et empêche les lecteurs, à l'instar des personnages qu'il rencontre, de le tenir pour un simple bouffon et un pantin lamentable. Faux chevalier et vrai-faux fou, don Quichotte est, avant tout, un orateur parfait à sa manière, un *vir bonus dicendi peritus*, démontrant à la fois la valeur de

l'éloquence comme attribut d'une personnalité, comme sceau de son humanité, et son inaptitude à représenter adéquatement la raison, contrairement à ce que prétendent des maîtres de rhétorique comme Cipriano Suárez. Le personnage emprunte sa substance, son épaisseur romanesque, sa nature contradictoire mais crédible, cohérente malgré son éclatement, au contraste entre la sagesse, parfois involontairement burlesque, de ses propos et la folie de sa conduite. Ainsi, le développement du récit anticipe, même s'il s'agit peut-être d'un mirage, certaines formes importantes du roman qui font toucher l'inaptitude de l'intellectuel pour l'action, ou la résistance de la réalité à la littérature.

NOTES

1. M. Chevalier, « Los novelistas áureos entre retórica y agudeza », *Bulletin Hispanique*, tome 106, n° 1, 2004, p. 203-211.
2. Certaines études s'en rapprochent, certes, mais en adoptant une perspective qui n'est pas celle de la rhétorique classique ou qui ne la considère que très partiellement. Sans prétendre à l'exhaustivité, citons Michel Moner, *Cervantès conteur. Écrits et paroles*, Madrid, Casa de Velázquez, 1989, qui étudie l'art narratif de Cervantès à la lumière d'un art de dire traditionnel, non livresque, celui des conteurs « de rue » qu'il a observés lui-même en Castille et en Afrique du Nord. La manière dont ces conteurs imposent silence et captivent les auditeurs par une gamme raffinée de techniques, et la trace chez Cervantès de ces techniques, font l'objet, très original, de ce travail. Pour sa part, Anthony Close, *Cervantes and the Comic Mind of his Age*, Oxford, Oxford University Press, 2000, explique les narrations cervantines par la recherche d'un comique plus policé et plus subtil que celui, agressif et scatologique, qui faisait les délices des Espagnols et dont les produits inondaient la cour de Philippe III, dans les premières années du XVII^e siècle. Ce comique bienséant, efficace mais élégant et presque méditatif, Cervantès le cherche dans des modèles classiques, comme Térence, mais aussi dans le traitement de la question du rire chez Cicéron, Quintilien et leurs émules humanistes. Des réflexions sur la rhétorique, et en particulier sur la forme de la controverse, et ses implications politiques, apparaissent dans l'ouvrage fort intéressant d'Anthony J. Cascardi, *Cervantes, Literature and the Discourse of Politics*, Toronto, University of Toronto Press, 2012.
3. Ces discours se trouvent, respectivement, dans le chapitre XI, et à cheval entre les chapitres XXXVII et XXXVIII de la Première Partie de *Don Quichotte*. On pourra voir leur bibliographie dans les « lectures » de ces chapitres, par Javier Blasco et par Michel Moner, dans l'édition de l'Instituto Cervantes, dirigée par Francisco Rico, Madrid, Real Academia, 2005 (intégralement en ligne). Certains discours de femmes ont retenu, ponctuellement, l'attention : voir I. Díez Fernández, *Tres discursos de mujeres. Poética y hermenéutica cervantinas*, Alcalá, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
4. C'est sous cet angle que considère les proverbes qu'il recueille et qu'il commente l'humaniste sévillan Juan de Mal Lara, auteur de *Philosophia vulgar*, qu'il dédicace à Philippe II (Sevilla, 1568).
5. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* [II, 12], Madrid, Real Academia Española, 2005, p. 784 (notre traduction, ici et ensuite).
6. Voir une des meilleures biographies récentes, celle de Jorge García López, *Cervantes : la figura en el tapiz. Itinerario personal y vivencia intelectual*, Barcelona, Pasado-Presente, 2015, p. 44-45. Signalons cependant que la nature des documents, désormais très nombreux, presque tous de

nature juridique, notariale ou bureaucratique, ainsi que leurs lacunes, forcent tout biographe de Cervantès à s'appuyer sur son interprétation globale de l'Espagne du Siècle d'or, donc sur quelque chose d'éminemment idéologique et polémique.

7. *Historia y relación verdadera de la enfermedad y felicísimo tránsito y sumptuosas exequias fúnebres de la serenísima Reyna de España doña Isabel de Valois...* compuesto y ordenado por el Maestro Iuan Lopez cathedratico del Estudio desta villa de Madrid, Madrid, Pierre Cosin, 1969. Les poèmes de Cervantès se trouvent au fol. 138 v° et ss.

8. López de Hoyos, qui avait des livres d'Érasme dans sa bibliothèque, et qui cite l'*Antibarbarorum liber*, a été l'un des arguments de ceux qui ont vu chez Cervantès une forte influence de l'humaniste hollandais, à l'instar de Michel Bataillon. La *doxa* dominante aujourd'hui, surtout en Espagne, nie que l'on puisse attribuer un quelconque érasme à Cervantès ou à son maître, une question qui ne nous concerne pas ici.

9. La rhétorique écrite par un Espagnol qui connut le plus grand succès et diffusion, celle du jésuite Cipriano Suárez (Coïmbre, 1560) l'affirme dès les premières lignes du proème : « *Rationis et orationis tanta est similitudo, ut Graeci, qui non intelligendi solum, sed loquendi etiam, principatum tenuerunt, uno utramque vocabulo, Latini Graecorum prudentiae aemuli, eodem pene nominarint. Est enim oratio quasi rationis imago quaedam... ratio es quasi lux quaedam lumenque vitae ; oratio est rationis decus et ornamentum : ratio regit ac moderatur proprium animum : oratio flecti etiam alienos ; rationis est species admirabilis, eam tamen intus latentem orationis pulchritudo declarat* » (*De arte rhetorica libri tres ex Aristotele Cicerone & Quintiliano praecipue deprompta. Authore Cypriano Soarez, Coloniae Agrippinae, apud Maternum Solinum, MLXXIX, fol. A4v*) ; « La similitude de la raison et du discours et si grande que les Grecs qui ont tenu le premier rang, non seulement par l'intelligence, mais aussi par la parole, n'ont eu qu'un seul mot pour désigner l'une et l'autre [*logos*]. Le discours [*oratio*] est à l'image de la raison [*ratio*]... la raison est une sorte de lumière et comme un guide de la vie : le discours est l'honneur et l'ornement de la raison ; la raison régit et gouverne notre propre esprit ; le discours fléchit même celui d'autrui ; la beauté de la raison est admirable ; mais elle reste cachée et enfermée tant qu'elle n'est pas déclarée par un beau discours » (Notre traduction).

10. Voir Fr. Goyet, « Le problème de la typologie des discours », *Exercices de rhétorique* [En ligne], 1 | 2013, mis en ligne le 12 novembre 2013, consulté le 26 juillet 2018. URL : <http://journals.openedition.org/rhetorique/122>.

11. Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, éd. J. García López, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2005, p. 204.

12. *Ibid.*, p. 306.

13. Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* [I, 13], ed. J.B. Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1969, p. 113-114

14. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* [I, XXXVI], *op. cit.*, p. 468-469.

15. Cervantes, *Novelas ejemplares*, *op. cit.*, p. 555, 556, 557, 560, 568, 570, 571 : « Poursuis » ; « Sois bref et raconte ce que tu veux et comme tu veux » ; « Il suffit, avançons, on t'a déjà compris » ; « Reprends ton chemin et avance » ; « Continue ton histoire et ne t'écarte pas de la grande route avec des digressions impertinentes » ; « De grâce, tais-toi une bonne fois et continue ton histoire » ; « Je veux que tu continues ton histoire tout d'un trait, sans lui donner l'air d'un poulpe à force de lui ajouter des queues » ; « Ne t'égarer point, va de l'avant ». On trouve des injonctions similaires dans d'autres cas, et ainsi sur les lèvres de don Quichotte qui cherche à apprendre à Sancho l'art du récit selon les normes des honnêtes gens (*Don Quijote de la Mancha*, II, 20 et II, 31), ou de Maese Pedro qui rappelle à l'ordre son jeune assistant chargé de raconter les scènes jouées sur scène par ses marionnettes, lorsque celui-ci commet des impropriétés, ou ajoute des commentaires de son cru, ou des figures grandiloquentes, telles la prosopopée (*Don Quijote de la Mancha*, II, 26).

16. On s'en convaincra en lisant le chapitre dédié à la *narratio* de l'*Institutio oratoria*, IV, 2, avec sa prescription majeure de la brièveté (IV, 2, 40-50), sa maxime qui en exclut l'argumentation (IV, 2, 108), ou des remarques telles que : « *Ut sit expositio perspicua et brevis, nihil quidem tam raro poterit habere rationem quam excursio; nec unquam debet esse, nisi brevis et talis, ut vi quadam videamur adfectus velut recto itinere depulsi* » (IV, 2, 104) ; « Comme l'exposition doit être claire et brève, rien, à vrai dire, ne pourra aussi rarement se justifier qu'une digression ; encore devra-t-elle toujours être brève et de nature à donner l'impression que si nous avons dévié en quelque sorte du droit chemin, c'est sous l'impulsion de quelque émotion » (Quintilien, *Institution oratoire*, Livres IV-V, Paris, Les Belles Lettres, éd. J. Cousin, 1976, p. 67).
17. *Don Quijote de la Mancha* [I, XLIX-L], *op. cit.*, p. 615-626.
18. *Don Quijote de la Mancha* [II, 33], *ibid.*, p. 988-996.
19. *Don Quijote de la Mancha* [II, 17], *ibid.*, p. 832.
20. *Don Quijote de la Mancha* [II, 17], *ibid.*, p. 839-840.
21. Cervantès, par la bouche de don Quichotte, n'est pas le premier à critiquer le juste milieu, notion problématique s'il en est, abondamment glosée et contestée à la Renaissance. Voir T. Vigliano, *Humanisme et juste milieu. Essai de critique illusoire*, Paris, Les Belles Lettres, 2009.
22. *Don Quijote de la Mancha* [I, 22], *op. cit.*, p. 267.
23. *Don Quijote de la Mancha* [I, 37-38], *ibid.*, p. 484-491.
24. *Don Quijote de la Mancha* [I, 14], *ibid.*, p. 167-170.
25. *Don Quijote de la Mancha* [II, 23], *ibid.*, p. 938-940.
26. *Novelas ejemplares*, *op. cit.*, p. 116.
27. *Don Quijote de la Mancha* [I, 33], *op. cit.*, p. 417-425.
28. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* [III, 7], *op. cit.*, p. 324-326.
29. *Don Quijote de la Mancha* [II, 74], *op. cit.*, p. 1333.
30. *Novelas ejemplares*, *op. cit.*, p. 70-74.
31. *Don Quijote de la Mancha* [I, 20], *op. cit.*, p. 226.
32. Ce traité, souvent réédité, l'a été encore à la fin du XVIII^e siècle, à Madrid, par Antonio Sancha, et il est précédé par une préface de Francisco Cerdá y Rico, où sans doute pour la première fois, on trouve un catalogue commenté des ouvrages de rhétorique des Espagnols : *Gerardi Joannis Vossii Rhetorices contractae, sive partionum oratoriarum libri quinque, cum tabulis synopiticis M. Jacobi Thomasii... Praemissus est Francisci Cerdani commentarius de praecipuis rhetoribus hispanis* (Madrid, Antonio Sancha, 1781).

AUTEUR

MERCEDES BLANCO

Sorbonne Université, CLEA, OBVIL